

Charles Chaplin

FOOTLIGHTS

suivi de

L'UNIVERS DES FEUX DE LA RAMPE

par David Robinson

TRADUIT DE L'ANGLAIS
PAR MARIE-MATHILDE BURDEAU

ÉDITIONS DU SEUIL
25, bd Romain-Rolland, Paris XIV^e

À Claire Bloom

SOMMAIRE

Préface	5
Charles Chaplin FOOTLIGHTS	9
Évolution d'une histoire	11
<i>Footlights</i>	33
<i>L'Histoire de Calvero</i>	105
David Robinson L'UNIVERS DES FEUX DE LA RAMPE	117
L'arbre que l'on secoue	119
Du scénario à l'écran	137
Le Londres des <i>Feux de la rampe</i>	167
Le music-hall de Chaplin	187
Les ballets de Leicester Square	213
Portrait de famille	231
Épilogue	239
Notes	244
Crédits du générique	250
Chronologie	252
Bibliographie	254
Remerciements	255



Chaplin en salle de montage, en compagnie de Jerry Epstein et du chef monteur Joseph Engel.

PRÉFACE

Le 2 août 1952, Chaplin organisait l'avant-première de son nouveau film, *Les Feux de la rampe*, au cinéma des studios Paramount, à Hollywood. Les deux cents sièges de la salle étaient réservés. La liste d'invitations ne nous est pas parvenue, mais il devait certainement s'agir, en ces temps troublés, de gens qu'il considérait encore comme ses amis – dont David Selznick, Ronald Colman, Humphrey Bogart, Mme Clark Gable (la veuve de Douglas Fairbanks) ainsi que les vedettes Doris Duke, « la femme la plus riche du monde », et le juge Ferdinand Pecora, « le cauchemar de Wall Street ». Il y avait aussi « plusieurs vieilles dames et vieux messieurs ayant travaillé avec Chaplin à l'époque de *La Ruée vers l'or*, en 1924 ». Chaplin escorta ses invités à leur siège, puis alla s'asseoir à la console, pour régler le volume sonore le temps de la projection. Le film terminé, les spectateurs se levèrent tous de leur siège et lancèrent des « Bravo ! » pleins d'enthousiasme. Chaplin les remercia, manifestement soulagé : « J'avais très peur. Vous êtes les premiers au monde à avoir vu ce film. Il dure deux heures et demie. Je ne vais pas vous garder plus longtemps. Mais je tiens à vous dire : "Merci." » « Et ce fut le seul commentaire de Chaplin », écrit le chroniqueur et producteur Sidney Skolsky.

Alors une dame dans le public a lancé : « Non ! Non ! Merci à vous ! » et d'autres ont repris le mot... D'une certaine manière, c'est, je crois, la clé des Feux

de la rampe. Certains pensent que c'est un bon film et d'autres que c'est un grand film. Peu importe – le degré d'appréciation ne compte pas. Ce n'est pas un film ordinaire fait par un homme ordinaire. C'est un grand moment d'histoire et d'émotion dans l'histoire du cinéma, et à mon sens, quiconque s'intéresse sincèrement au cinéma dira : « Merci ! »

Aucun de ceux qui étaient présents ce jour-là n'aurait pu deviner que Chaplin venait de faire ses adieux à Hollywood. Six semaines plus tard, il prendrait la mer pour rejoindre l'Europe, sans se douter lui-même qu'il ne reverrait plus jamais sa maison, son studio et le pays où il vivait et travaillait depuis quarante ans.

Skolsky avait écrit son papier au sortir de la projection, mais il avait déjà saisi quelque chose de l'essence des *Feux de la rampe* – « un grand moment d'histoire et d'émotion dans l'histoire du cinéma ». C'était même bien plus que ça. La situation personnelle de Chaplin et son isolement au sein de l'Amérique de la guerre froide, lesquels coïncidaient avec les joies de sa nouvelle vie de famille, avaient conféré un caractère hautement introspectif aux trois années nécessaires à la préparation du film. Il était alors revenu à de vieilles idées auxquelles il tenait beaucoup, mises de côté durant une décennie pour régler les problèmes plus urgents (dans un monde déchiré par la guerre et la guerre froide) que lui avaient posés *Le Dictateur* et *Monsieur*

Verdoux. En repérage pour un décor, il retourna à Londres et dans les music-halls de ses débuts, cette période enchantée où il avait pu échapper aux privations de son enfance et découvrir, petit à petit, ses dons uniques de comique et de passeur. Mais ce voyage dans le temps raviva aussi le souvenir du douloureux malaise ressenti par ce jeune garçon illettré et sans éducation poussé soudain sous les projecteurs. Il compara cette expérience avec les destins tragiques de ses deux parents, montés sur les planches du music-hall avec les mêmes espoirs fous de jeunesse, mais emportés par la maladie et l'alcoolisme. Il en vint alors à s'interroger sur leur relation de couple et à reconsidérer son mythe familial, fait d'histoires d'infidélité et d'abandon. De là, il envisagea l'ambiguïté de sa propre situation au sein des États-Unis du milieu du xx^e siècle. D'un côté, le bonheur indescriptible et le mystère de sa vie conjugale avec une femme de trente-six ans sa cadette, assortie d'une progéniture grandissant à vue d'œil. De l'autre, le pire cauchemar du comédien – la désertion de son public.

En soi, rien d'extraordinaire. Tout travail créatif est le fruit de la personnalité, de l'expérience, des relations et des souvenirs spécifiques d'un artiste. L'incroyable trajectoire de Chaplin, parti de rien et monté au firmament, lui a certes offert plus de ressources dans ce domaine que quiconque pourrait en rassembler. Mais son cas, pour l'historien et le critique, présente une différence de taille. Lorsqu'on essaie d'analyser l'histoire d'une œuvre d'art – qu'il s'agisse d'un livre, d'un tableau, d'une pièce de théâtre, d'un film ou d'un morceau de musique –, notre matière se limite en général à l'œuvre elle-même et à la connaissance que l'on a de la biographie de son auteur. Dans le cas de Chaplin, pourtant, et cela est peut-être sans équivalent, l'on possède un témoignage intime et de première main de son processus créatif, de la lente distillation de cette masse d'idées et d'émotions disparates qui a donné lieu à un film de deux heures très construit.

Chaplin conservait précieusement ses idées (un collaborateur dit un jour que son cerveau « était comme un grenier. Tout y était stocké avec soin au cas où il en aurait besoin »). Il passait son temps à griffonner des notes plus ou moins lisibles. Une fois lancé dans un projet, il dictait ses idées, jour après jour, à des secrétaires à la patience d'ange qui devaient suivre le rythme de ses incessantes révisions, suppressions, ajouts et digressions.

Certes, la plupart des auteurs travaillent de cette manière, par retouches constantes. La différence, c'est qu'ils utilisent des corbeilles à papier. Chaplin lui-même, nous dit-on, se souciait peu des brouillons et des chutes de pellicule, qu'il aurait volontiers mis au rebut les yeux fermés. Seulement il y avait toujours quelqu'un dans les parages – une secrétaire dévouée, son frère Sydney, son demi-frère Wheeler – qui vénérât son inventivité, et récupérait soigneusement tous les documents qui traînaient. Ainsi des piles de papiers – griffonnages au crayon, notes tapuscrites, brouillons successifs de scénario abondamment annotés – se sont-elles accumulées dans les archives du studio, à côté de dossiers de travail impeccablement classés. Par miracle, elles ont survécu à la fermeture du studio hollywoodien de Chaplin avant d'être transférées en Suisse. Là, elles furent emballées avec soin dans de grands paquets en papier kraft, eux-mêmes ficelés et minutieusement étiquetés par Rachel Ford, la formidable assistante de Chaplin. Pendant plus d'un siècle, ces paquets sont restés au manoir de Ban, au Corsier-sur-Vevey, où ils résistèrent plutôt bien à l'humidité et au froid d'une cave située deux niveaux en sous-sol. C'est dans cet endroit que votre serviteur a découvert les archives de Chaplin pour la première fois. C'était excitant, mais promettait d'être un sacré travail, à en juger par les nœuds marins très savants de Mlle Ford et par les indications plutôt vagues de ses étiquettes.

Aujourd'hui, la ferveur des petites fourmis du studio et le dévouement de Mlle Ford ont été

largement récompensés par la création des Archives Charlie Chaplin, fruit de la collaboration de l'Association Chaplin et de la Cinémathèque de Bologne. Les documents eux-mêmes ont été transférés de la cave aux salles de Montreux, dont les moyens de conservation sont beaucoup plus sophistiqués. L'ensemble a été numérisé et peut désormais être consulté en un clic depuis le monde entier. Les gardiens actuels de cet héritage phénoménal, éclairés par les conseils vigilants et généreux de la famille Chaplin, se nomment Kate Guyonvarch de l'Association Chaplin, et Cecilia Cendiarelli, directrice du Progetto Chaplin.

Ces ressources sans pareil, et les études détaillées rendues possibles par l'accès en ligne, nous permettent, de manière tout à fait inédite, d'être les témoins de l'activité créatrice intérieure de Chaplin. Nous pouvons désormais l'observer en train d'explorer sa mémoire, puis de batailler pour choisir, modeler et trier des péripéties et des idées afin de créer un récit cohérent. À cet égard, *Les Feux de la rampe* constitue une entreprise singulière, Chaplin ayant puisé dans toute une vie de souvenirs et de sentiments, traversée par les feux de l'Histoire. Peut-être est-ce pour cela qu'il a d'abord

conçu cette histoire, non comme un scénario, mais comme une novella, *Footlights*, suivie de *L'Histoire de Calvero* – deux récits publiés pour la première fois, et qui constituent la *raison d'être**¹ de cet ouvrage. De ces deux textes, Chaplin a extrait un scénario qui a connu plusieurs versions avant d'être adapté à l'écran. Ce n'est qu'une fois le film terminé qu'il y ajouta trois cartons introductifs, clin d'œil au cinéma muet et élégant résumé du long travail de distillation qu'il avait accompli :

*Les Feux de la rampe, que la vieillesse doit abandonner
quand la jeunesse s'en approche.*

L'histoire d'une danseuse et d'un clown...

Londres, une fin d'après-midi de l'été 1914

Les autres chapitres de cet ouvrage explorent la réalité documentaire de l'univers recréé par Chaplin à partir de ses souvenirs et à destination de la postérité – Londres et le music-hall à la fin d'une époque et à l'aube de la Première Guerre mondiale.

D. R.

Charles Chaplin

FOOTLIGHTS

THE CLIPPING CO.

759 N. Milwaukee St., Milwaukee, Wis.

**Herald Times
Manitowoc, Wis.**

JUL 21 1947
18

Replies

**Chaplin, Former Movie
Star, Denies he is
Communist**

Hollywood, (AP)—Charlie Chaplin gave a preview sample of his testimony in notifying Rep. J. Parnell Thomas (R-NJ), chairman of the house un-American activities committee, that he was "accepting in advance" the committee's expected invitation.

The actor-producer said he had learned from the newspapers that the committee plans to call him as a witness in September.

"While you are preparing your engraved subpoena I will give you a hint on where I stand. I am not a Communist. I am a peace-monger," the actor said he wired Thomas.

Le titre de cet article consacré au message envoyé par Chaplin à la Commission des activités anti-américaines (HUAC) le présente de façon inquiétante comme une « ancienne star de cinéma ».

ÉVOLUTION D'UNE HISTOIRE

Dans la filmographie de Chaplin, *Les Feux de la rampe* succède immédiatement à *Monsieur Verdoux*, film qui l'occupa du mois de novembre 1942, date où débutèrent les prémices du projet, au 11 avril 1947, jour de son avant-première mondiale. Ces années furent aussi celles de la dégradation radicale des relations qu'il entretenait avec son pays d'adoption, l'ambiance étant à la paranoïa en cette période d'après-guerre, de guerre froide et de maccarthysme naissant. En tant qu'étranger célèbre, Chaplin avait constitué très tôt une cible de choix pour le Federal Bureau of Investigation, et une source d'aversion particulière pour son directeur Edgar J. Hoover. Le FBI fut d'ailleurs entièrement responsable de la *mise en scène** de cet immonde procès en paternité intenté au nom de Joan Barry, une ex-petite amie de Chaplin mentalement déséquilibrée. L'affaire dura deux ans et demi (1943-1945), ponctués par une série d'audiences qui devait se conclure par le refus catégorique de tenir compte du résultat d'analyses de sang prouvant pourtant que Chaplin ne pouvait être le père de l'enfant de Barry. La couverture médiatique de cette histoire altéra sérieusement la réputation de Chaplin auprès de l'Amérique moyenne, et créa un climat favorable aux attaques politiques portées à son endroit, lesquelles devaient encore se multiplier à la sortie de *Monsieur Verdoux*. Une fois de plus, le ver avait été mis dans la pomme par le FBI, qui prenait note depuis des années de la popularité

de Chaplin auprès des intellectuels de gauche, et cherchait avec assiduité – quoique sans succès, bien sûr – à mettre au jour ses contributions financières à la cause communiste. Bien qu'il n'ait jamais pu faire la preuve d'aucune relation politique indésirable, le FBI se faisait un plaisir de communiquer à certains échetiers de droite, comme Walter Winchell et Hedda Hopper, ce qu'il considérait comme des documents incriminants, et notamment une critique positive parue dans la *Pravda* – en 1923.

Chaplin lui-même ne réaliserait l'efficacité de cette campagne menée contre lui qu'à l'occasion de la conférence de presse organisée au lendemain de l'avant-première de *Monsieur Verdoux*. L'événement fut surtout marqué par la présence de James W. Fay, porte-parole de l'Association des anciens combattants catholiques, qui refusa catégoriquement de parler du film, mais soumit Chaplin à un contre-interrogatoire sur ses sympathies politiques et son patriotisme, rejetant violemment le fait qu'il se revendiquât comme « un patriote de l'humanité dans son entier [...] un citoyen du monde ». L'attaque de Fay fut soutenue par des partisans infiltrés dans le public, et bien que Chaplin y répondît avec talent et honnêteté, et fût défendu avec véhémence, quoique non sans incohérence, par le critique James Agee, le mal était fait. Suite à cet épisode, le membre du Congrès John Rankin exigea la déportation de Chaplin. Il fut assigné à comparaître devant la Commission

des activités anti-américaines (HUAC), mais la citation fut plusieurs fois reportée et finalement abandonnée : la Commission avait certainement fini par reconnaître que Chaplin aurait fait un témoin bien trop éloquent. À la fin de l'année 1947, des membres de l'Association des anciens combattants catholiques manifestaient devant les cinémas qui projetaient ses films et continuaient d'exhorter le ministère de la Justice et des Affaires étrangères à enquêter sur Chaplin et à organiser sa déportation.

Durant ces années douloureuses, Chaplin connut au moins les joies d'une vie de famille qui devait le combler davantage que toutes ses précédentes liaisons – et qui durerait jusqu'à la fin. Au tout début de l'affaire Joan Barry, il fit la rencontre d'Oona O'Neill, jeune femme de 18 ans et fille du dramaturge américain Eugene O'Neill, de trente-six ans sa cadette, qu'il épousa. Leur premier enfant, Geraldine Leigh, naquit en 1944, et le deuxième, Michael John, en 1946.



Oona Chaplin et ses enfants Geraldine (7 ans, à gauche), Michael (5 ans), Josephine (2 ans) et Victoria (dans les bras d'Oona), à l'été 1951.

Le travail aussi était une source de consolation : Chaplin avait toujours de nouvelles histoires en tête. À ce tournant de sa vie, le choix d'un sujet se déroulant dans l'univers théâtral de sa jeunesse – les music-halls où sa famille avait travaillé et où il était devenu une star avant d'être découvert par le cinéma – pourrait apparaître comme la retraite nostalgique d'un homme voulant fuir les menaces du présent. Mais son histoire présentait aussi des aspects plus sombres. Calvero, son protagoniste, est un clown qui a perdu toute son emprise sur son public : rejeté, cet homme trop introspectif a sombré dans la dépression, l'alcool et la maladie. Chaplin lui-même, dans l'Amérique de la guerre froide, avait conscience qu'une part importante de son public était en train de l'abandonner. Cette impression a certainement dû raviver en lui le souvenir cauchemardesque de ce 23 décembre 1907² où, jeune homme de 18 ans plein d'espoir, il avait testé un sketch intitulé « Sam Cohen, le comédien juif » sur le public majoritairement juif du Forester's Music Hall, à Bethnal Green. Preuve que le public du music-hall peut se montrer très agressif :

Après les deux ou trois premières plaisanteries, le public commença à lancer des pièces de monnaie, des pelures d'orange, à taper des pieds et à me huer. Tout d'abord, je ne me rendis pas compte de ce qui se passait. Puis l'horreur de la chose me pénétra [...]. En sortant de scène, je ne restai pas à attendre le verdict de la direction ; je regagnai directement ma loge, ôtai mon maquillage, quittai le théâtre et n'y retournai jamais, même pas pour reprendre mes textes³.

Jusqu'à la fin de sa vie, et malgré son immense succès sur scène avec la troupe de Fred Karno, Chaplin a toujours été mal à l'aise à l'idée d'apparaître devant un public. *Les Feux de la rampe* est à maints égards l'étude angoissée des relations entre un interprète et son public, entre un artiste et



Spectateurs hostiles dans le poulailler d'un music-hall londonien, dans les années 1890.

son art. Lorsque Thereza provoque Calvero en lui disant : « Mais vous m'avez dit que vous détestiez le théâtre », il lui répond : « C'est le cas. Je déteste aussi la vue du sang... mais il coule dans mes veines. » Inséparable de l'histoire professionnelle, il y a cette histoire d'amour entre un homme d'une soixantaine d'années et une jeune danseuse ingénue de quarante ans sa cadette. Ici aussi, il est impossible que Chaplin n'ait pas projeté les réflexions qu'il se faisait sur son propre mariage.

Paradoxalement, bien que *Les Feux de la rampe* paraisse à cet égard refléter la situation personnelle de Chaplin à la fin des années 1940, l'histoire germeait toutefois en lui depuis des décennies. Il se pourrait bien que la première graine inattendue



Chaplin en Monsieur Verdoux.
Photographie appartenant à la collection de
Robert Florey, et probablement prise par lui.

ait été plantée lors de sa rencontre avec Vaslav Nijinski, laquelle fit forte impression aux deux jeunes hommes (Chaplin, alors âgé de 27 ans, avait cinq ans de moins que le danseur⁴). Chaplin consacre deux pages de son *Histoire de ma vie* à cet épisode :

Nijinski vint aussi au studio avec des membres des Ballets russes. C'était un homme grave, avec un beau visage aux pommettes hautes et aux yeux tristes, qui lui donnaient l'air d'un moine en civil. Nous tournions Charlot fait une cure. Assis derrière la caméra, il me regardait travailler une scène que je trouvais drôle, mais il ne souriait jamais. Les autres avaient beau rire, Nijinski restait là, l'air de plus en plus triste. Avant de prendre congé, il vint me serrer la main et me dit de sa voix creuse combien il avait apprécié mon travail, puis il me demanda s'il pourrait revenir.

« Bien sûr », lui dis-je.

Deux jours encore, il resta là à m'observer. Le dernier jour, je dis à l'opérateur de ne pas mettre de film dans la caméra, sachant que la lugubre présence de Nijinski compromettrait mes efforts pour être drôle. Il me complimentait pourtant à la fin de chaque journée.

« Votre comédie tient du ballet, disait-il, vous êtes un danseur⁵. »

Je n'avais jamais vu les Ballets russes, pas plus d'ailleurs qu'aucun autre ballet. Mais, à la fin de la semaine, je fus invité à assister à une représentation en matinée.

Au théâtre ce fut Diaghilev qui m'accueillit; c'était un homme pétillant de vitalité et d'enthousiasme. Il s'excusa de ne pas donner ce jour-là le programme qu'à son avis j'apprécierais le plus.

– Dommage que ce ne soit pas L'Après-midi d'un faune, dit-il. Je crois que cela vous aurait plu. (Puis il se tourna vivement vers son régisseur.) Dites à Nijinski que nous donnerons le Faune pour Charlot après l'entracte.



Vaslav Nijinski visite le studio de Chaplin les 27, 28 et 29 décembre 1916. Chaplin et Eric Campbell (le personnage imposant à la droite de Nijinski) sont costumés pour le tournage de *Charlot policeman*.

Le premier ballet était Schéhérazade. Ma réaction fut plutôt négative [...]. Mais venait ensuite un pas de deux avec Nijinski. Dès l'instant où il apparut, je fus émerveillé. J'ai vu peu de génies à travers le monde, et Nijinski était l'un d'eux. Il exerçait sur le public un effet quasi hypnotique, il avait l'apparence d'un dieu [...] ouvrait des fenêtres sur d'autres mondes; chacun de ses mouvements était de la poésie, chaque bond un envol vers quelque étrange fantaisie.

Nijinski avait demandé à ce que l'on fasse venir Chaplin dans sa loge. Selon Chaplin, la conversation avec Nijinski maquillé en Faune fut anodine – mais il ne voulait pas laisser partir Chaplin. L'idée de faire attendre son public ne semblait pas le préoccuper. Chaplin finit par insister pour regagner sa place, et *L'Après-midi d'un faune* reprit.

Personne n'a jamais égalé Nijinski [...]. Le monde plein de mystères qu'il a créé, le tragique qui rôde invisible dans les ombrages de ce charmant décor pastoral tandis qu'il en traversait les mystères, tel un dieu d'une tristesse passionnée, tout cela, il parvenait à l'exprimer en quelques gestes simples et sans effort apparent.

Si l'on imagine facilement la sympathie qui a pu naître entre ces deux artistes, on comprend moins bien pourquoi la mémoire de Chaplin, d'ordinaire étrangement précise, lui joua en l'occasion de tels tours. Les Ballets russes étaient à Los Angeles durant la semaine de Noël 1916, et leur première représentation eut lieu le 25 au soir. Chaplin affirme qu'il tournait alors *Charlot fait une cure*, ce qui est faux, les photographies de la visite de Nijinski à son studio montrant que le film en question était *Charlot policeman*. Chaplin décrit sa rencontre avec Diaghilev au théâtre du Clune's Auditorium. Mais Diaghilev n'était pas là. Il avait certes accompagné la troupe en Amérique, sans Nijinski, plus tôt cette année-là ; mais une fois le ballet revenu de cette tournée hivernale, Diaghilev refusa d'entreprendre un autre voyage en période de guerre, et Nijinski fut nommé directeur artistique de la tournée⁶. De telles inexactitudes discréditent tout le reste de l'histoire. Nijinski aurait-il vraiment pu, la tournée entière reposant sur ses épaules, quitter sa compagnie pendant trois jours pour visiter le studio ? Il semble encore plus improbable que la compagnie ait pu improviser de cette manière, et ajouter soudain un ballet supplémentaire en l'honneur de Chaplin.

Pourtant des preuves indirectes viennent appuyer d'autres pans du récit de Chaplin. Il précise qu'il avait été invité à assister à la matinée de fin de semaine ; et, effectivement, il n'y eut qu'une seule matinée, et elle eut bien lieu en fin de semaine, le samedi 30 décembre à 14 h 30. À en croire le programme imprimé, la revue à grand spectacle *Schéhérazade* était jouée en dernier, et

non, comme il l'affirme, en premier. (Il y a une charmante vignette dans *Les Feux de la rampe*, où le ballet que l'on aperçoit sur la scène du Théâtre de l'Empire semble bien être un pastiche de *Schéhérazade*.) C'était le dernier spectacle du ballet – il n'y avait pas de représentation en soirée –, si bien qu'il est possible que la compagnie ait exceptionnellement donné un ballet supplémentaire à la fin du programme. Cette hypothèse permettrait d'expliquer pourquoi Nijinski devait retenir Chaplin avec un bavardage « anodin », afin de prolonger ce qui était manifestement un entracte supplémentaire, et de laisser ainsi du temps aux autres danseurs et à l'équipe pour se préparer.

Chaplin ajoute : « Six mois plus tard, Nijinski devint fou. Il présentait des symptômes de folie cet après-midi-là dans sa loge, lorsqu'il faisait attendre le public. » En effet, une fois rentré de sa tournée en Amérique, Nijinski fut diagnostiqué schizophrène, maladie qui mit fin à sa carrière de danseur en l'espace d'un an. L'effondrement de Nijinski a sans aucun doute touché Chaplin, qui avait connu la folie de très près dans son enfance. Deux décennies plus tard, il travailla d'arrache-pied pour tisser la magie et la tragédie de l'histoire du danseur au sein d'une histoire destinée au grand écran. Au terme d'un processus très long et néanmoins logique, ce travail devait finalement donner naissance aux *Feux de la rampe*.

Suite à la sortie des *Temps modernes* et à la tournée mondiale de seize semaines qu'il fit ensuite avec Paulette Goddard, Chaplin retourna en Californie le 3 juin 1936, et se mit aussitôt au travail pour concevoir un nouveau projet dont Paulette devait être la vedette : il voulait de toute évidence lui faire le même honneur qu'il avait fait à Edna Purviance en créant pour elle le personnage principal de *L'Opinion publique* en 1923. Déjà, sur le chemin du retour, il avait écrit dix mille mots de *Stowaway*, l'histoire d'une comtesse russe émigrée devenue danseuse-hôtesse dans un cabaret de Shanghai – histoire qui



Une idylle aux champs (1919) :
le film de Chaplin qui parodie
L'Après-midi d'un faune de Nijinski.

devait resurgir trente ans plus tard sous la forme de *La Comtesse de Hong-Kong*. L'année suivante, il décida de se consacrer enfin à un projet chéri de longue date sur Napoléon, mais il le mit de côté pour travailler avec Ronald Bodley⁷ sur l'adaptation de *Regency*, un roman de D. L. Murray. Le 25 mai 1937, il informa sa secrétaire Mlle Hunter que *Regency* était désormais, à son tour, « mis de côté, et qu'il avait une idée d'histoire moderne pour [le] film de Goddard ». On suppose que c'est à partir de cette date qu'il commença à travailler sur le projet du danseur. Sa fascination pour Nijinski avait sans aucun doute été ravivée en 1934 par la parution de la biographie de celui-ci rédigée par sa femme, Romola, et par la publication en 1937 d'une version éditée de son journal intime. La sortie des deux livres fut largement couverte par les médias, et Chaplin n'a pas pu ne pas en avoir connaissance. De nombreuses péripéties relatées

dans ses diverses notes et brouillons pourraient avoir été inspirées par ces livres, et le thème récurrent de la femme du danseur issue d'un milieu social plus élevé reflète peut-être l'impression que lui fit Romola de Pulszky, qui avait épousé Nijinski en 1913 – mariage ayant engendré une faille irréparable entre le danseur et Diaghilev.

Les versions successives de l'histoire du danseur sont en grande partie écrites à la main et des pages ont été déplacées – peut-être ont-elles été volontairement passées d'un brouillon à l'autre lors des différentes étapes de révision. Nous avons une dette immense envers Kate Guyonvarch et Lisa Stein

Photographies tirées d'un album d'instantanés réalisés au cours de la longue tournée de Chaplin et Paulette Goddard en 1936 : Singapour (ci-dessous) et à bord du *SS President Coolidge* (ci-contre).





Haven, qui ont transcrit des pages et des pages de l'écriture illisible de Chaplin et sont parvenues à faire un peu d'ordre dans tous ces brouillons et ces bouts de textes. Au fil de ces écrits, les noms des personnages varient – parfois au sein d'un même développement narratif. Certains brouillons sont de simples notes couchées à la va-vite; d'autres présentent des dialogues travaillés. Le personnage principal, qui est toujours le danseur de génie, n'a

pas le même nom selon les versions, et s'appelle tour à tour Neo, Tamerlain, Tamerlan, Tamerlin, Kana, Najinsky, Naginsky et même Nijinski. Et dans la version où le protagoniste est Neo, c'est le maître de ballet qui s'appelle Tamerlin...

Certains thèmes et certaines scènes restent inchangés au fil des variations de l'histoire. Le protagoniste est toujours un grand danseur ayant atteint un âge (environ 35 ans) où il craint de

voir disparaître son génie. Le plus souvent, il a une femme très mondaine qui l'a épousé pour sa célébrité, mais que son dévouement à son art ennue, et qui lui est infidèle. Il est aux mains d'un imprésario qui l'exploite, qui est exaspéré par son caractère, et qui intrigue pour le remplacer par une jeune étoile montante. En général, son confident est son costumier, ancien danseur ou chanteur, avec lequel il peut parler plus franchement qu'avec des inconnus (un rôle taillé sur mesure pour Henry Bergman, le fidèle second rôle de Chaplin⁸). Le protagoniste est systématiquement trop naïf, trop généreux, et trop tolérant envers les infidélités de sa femme. Il fait preuve d'une grande générosité envers d'anciens artistes ballottés par la vie. Son obsession pour son art, de l'avis d'une grande partie de son entourage, semble confiner à la folie. Le prix à payer pour être un génie est la solitude, l'isolement vis-à-vis de ceux qui ne peuvent pas partager son art et son obsession. Le rôle écrit pour Paulette est celui d'une jeune femme qui peut lui offrir l'amour désintéressé et la compréhension auxquels il aspire ardemment. Bien que ce film fût supposé être « le film de Goddard », la figure dominante, dans toutes les versions, est celle de l'incroyable danseur.

La piste est difficile à suivre, mais retracer l'évolution de l'histoire du danseur nous en dit beaucoup sur les affres de la création dans lesquelles était plongé Chaplin et sur l'improbable métamorphose qui devait finir par donner naissance aux *Feux de la rampe*. Ce qui semble être le tout premier jet commence sans détour : « Il était une fois un danseur merveilleux qui rencontra une belle jeune fille lors d'une soirée, et comme elle avait très envie d'intégrer le ballet, il lui promit de lui faire passer une audition. » Elle rejoint la compagnie, et le danseur, identifié comme T, finit par tomber amoureux d'elle, qui se nomme D. Leur union attriste profondément Ann, une autre danseuse, qui aime T en secret. Mais très vite, D, grisée par son ascension sociale, quitte T, et entre-temps Ann est tombée amoureuse

d'un « bon gars bien comme il faut ». T, qui prend désormais conscience de l'amour qu'il éprouve pour Ann, devient lunatique et querelleur. T et Ann dansent ensemble au cours d'une scène d'amour très inspirée. T sort de scène d'un bond majestueux et tombe nez à nez avec le fiancé de Ann qui se tenait en coulisses. T lui agrippe la gorge comme s'il voulait le tuer, et l'on parvient à grand-peine à l'en détacher, tandis que le public applaudit à tout rompre, ignorant de ce qui se trame. T remonte sur scène pour faire sa révérence. « Lorsque le rideau tomba, il rejoignit sa loge sans dire un mot. »

Établir la chronologie précise des péripéties qui succèdent à cette ouverture très brute – dont certaines n'ont survécu qu'à l'état de fragments – ne va pas sans spéculations.

1. *L'Histoire de Neo*

Neo est l'étoile au firmament du Ballet impérial. Son épouse dirige sa vie et se comporte comme son porte-parole. Tamerlin, son professeur, ancien danseur de la Russie impériale, lui demande un jour de faire passer une audition à Dorothy, jeune fille issue d'une riche famille qui se consacre entièrement à la danse. Au début, Neo dit qu'elle est trop belle, trop impliquée dans la haute société ; mais après l'avoir rencontrée et découvert à quel point elle se voue à son art, il commence à s'intéresser à elle...

2. *La Première Histoire de Tamerlain*

Tamerlain, le grand danseur du Ballet national, est marié à Viola, femme mondaine et très dynamique qui s'efforce de persuader ses riches amis d'introduire « la haute culture dans le monde moderne ». L'un d'eux déclare à propos de sa liaison : « Pauvre Viola, s'associer avec ce genre de personnes est une chose, mais se marier avec elles en est une autre. » Leur amour n'est pas passionné – l'un comme l'autre sont trop préoccupés par sa carrière à lui...

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont comme d'habitude aux membres de la famille Chaplin qui m'ont accordé un accès illimité à leurs inépuisables archives.

L'idée de cet ouvrage revient à Kate Guyonvarch de l'Association Chaplin, et elle fut immédiatement soutenue par la Cineteca di Bologna et son directeur Gian Luca Farinelli. À partir de là, et tout au long de la fabrication du livre, Kate Guyonvarch et Cecilia Cenciarelli, en charge du Chaplin Project à Bologne, m'ont non seulement apporté leur aide, mais ont été des collaboratrices à part entière. Ensemble, nous avons partagé l'excitation de créer le premier ouvrage documenté à partir des archives numériques établies à Bologne. Laura Morris a toujours été bien plus qu'un agent : depuis des années, elle s'avère être la plus sage et la plus encourageante des amies.

J'ai eu la chance de connaître et de discuter des *Feux de la rampe* avec trois personnes intimement concernées par la production de ce film – Oona Chaplin, Eugène Lourié et Jerry Epstein. Je remercie les nombreux « chapliniens » actuels, qui ont eux-mêmes étudié l'influence du music-hall sur Chaplin et sur *Les Feux de la rampe*, en particulier Barry Anthony, Alice Artzt, Kevin Brownlow, Dave

Crump, Bryony Dixon, Lisa Haven, Ono Hiroyuki, Dan Kamin, Bruce Lawton, Steve Massa, Hooman Mehran, Glenn Mitchell et Frank Schneide. Le récit prodigieux de la carrière théâtrale de Chaplin que nous offre A. J. Marriot dans *Chaplin Stage by Stage* est une ressource fondamentale. Nous avons tous une dette envers des générations de chroniqueurs de l'histoire du music-hall, et envers ces journalistes et ces illustreurs du XIX^e siècle qui nous ont laissé un témoignage très vif du théâtre de leur temps. Lorsque Chaplin lui rendit hommage dans *Les Feux de la rampe*, la tradition unique des ballets de Leicester était déjà oubliée depuis longtemps. Ces deux dernières décennies, justice a enfin été rendue à cet épisode excentrique de la culture théâtrale britannique à travers les études passionnées d'Ivor Guest, Jane Pritchard et Alexandra Carter. Le compte-rendu de Joseph Donohue sur le combat des moralistes qui s'opposèrent au renouvellement de la licence de l'Empire en 1894 est indispensable à toute étude consacrée aux relations difficiles de l'art et de la société dans son ensemble.

La majorité des illustrations de ce livre provient des Archives Chaplin. Les illustrations des pages 10, 27, 114, 170, 174-176, 177, 186, 192-197, 200, 203, 212-215, 217-227, 238, proviennent de ma propre collection.

D. R.

Graphic design and Layout:
Mattia Di Leva pour D-sign.id

Titre original: *Footlights with The World of Limelight*
Éditeur original: Cineteca di Bologna
ISBN original: 978-8-89-586-282-8

The World of Limelight © 2014 by David Robinson

Footlights by Charlie Chaplin, *Calvero's Story*
by Charlie Chaplin
© 2014 The Roy Export Company Establishment
Photographs from *Limelight* © Roy Export S.A.S.
Images and documents from the Chaplin Archives
© and/or Property of the Roy Export Company
Establishment
Photograph on page 241 © by Florence Homolka
© 2014 Edizioni Cineteca di Bologna
Published by arrangement with Marco Vigevani & Associati
Agenzia Letteraria

Photographs by Eugene Smith
on cover and pages 104-105, 116-117, 156, 242-243:
Collection Center for Creative Photography, University
of Arizona © The Heirs of W. Eugene Smith
Cover: photograph by W. Eugene Smith, 1952

ISBN 978-2-02-121371-3
© Éditions du Seuil, octobre 2014,
pour la traduction française

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com

Réalisation: PAO éditions du Seuil
Impression: Pollina à Luçon
Dépôt légal: octobre 2014. n°118981 (00000)
Imprimé en France